45

CARLO FADDA

L'ARTE E GLI ARTISTI

NEL

DIRITTO ROMANO

DISCORSO INAUGURALE

REGIA UNIVERSITÀ DI GENOVA

6 Novembre 1893

GENOVA
REGIO STABILIMENTO TIPO-LITOGRAFICO
PIETRO MARTINI
Via Canneto il Lungo, N. 21, piano secondo
1894

a S.E.

[illegible]

[illegible]

con ossequiosa comunicazione

offre l'A.

CARLO FADDA

L'ARTE E GLI ARTISTI

NEL

DIRITTO ROMANO

DISCORSO INAUGURALE

REGIA UNIVERSITÀ DI GENOVA

6 Novembre 1893

GENOVA
REGIO STABILIMENTO TIPO-LITOGRAFICO
PIETRO MARTINI
Via Canneto il Lungo, N. 21, piano secondo
1894

Signori,

L'onorevole incarico di portare la parola in questa solenne festa inaugurale mi porge gradita occasione di esporre qui pubblicamente alcune osservazioni sulle risultanze più salienti de' moderni studi relativi ad un argomento, che non può non riescire gradito in qualunque parte della nostra Italia. Voglio dire dell'apprezzamento giuridico toccato al lavoro artistico ne' vari periodi della evoluzione storica in Roma. Le vicende dell'arte, da qualunque punto di vista si contemplino, esercitano sempre molta attrazione in noi figli di una terra, cui toccò la ventura di acquistarsi fra le sue più belle e pure glorie quella di uno splendido posto

nella storia delle arti. A completamente esaurire il ponderoso tema, svolgendo le gravi questioni che vi sono connesse, troppo disadatta sarebbe invero l'occasione, troppo ristretto il tempo. Epperò, a fine di non tediarvi con disquisizioni e ricerche di carattere tecnico troppo specifico, mi industrierò di scegliere i punti fondamentali, lasciando da banda, o appena accennando i più minuti particolari.

Parlare d'arte vera ne' primi secoli di Roma non è possibile. Non può fiorire l'architettura in una città di capanne e casupole rozzamente costrutte e peggio disposte. Le condizioni economiche di un popolo povero, con una plebe indigente e strozzata dall'usura, non consentono il lusso architettonico. Lo stato di guerra quasi continuo non lasciava campo alle arti della pace, e a mala pena le genti, onde constava la comunione romana, potevano sfruttare le loro terre ritraendone tanto da vivere. L'ipotesi di una Roma emporio commerciale sul finire della monarchia è sogno antistorico, malgrado l'esistenza del celebre trattato di commercio con Cartagine. — Di scultura e pittura poi non vi è traccia, nè poteva essere diversamente. La Grecia, che è la vera patria dell'arte antica, trasse le sue ispirazioni dalla religione. « Presso i Greci, fu detto da un « autorevole maestro della scienza [1], il poeta è un

(1) Marquardt, *la vita privata dei Romani,* ed. fr. II, 255.

« veggente inspirato dagli Dei: epperò le concezioni « ideali del pittore e dello scultore, oggetto supremo « delle quali è il tradurre in realtà la forma divina, « passano per rivelazioni religiose, e l'artista, che le « crea, per un interprete della divinità ». Fidia non vide Giove, esclama Seneca (1), ma lo rappresentò tonante, nè Minerva posò dinnanzi a lui, ma l'ingegno degno di quell'arte concepì gli Dei e li raffigurò. La divinità romana è nelle sue origini in perfetta antitesi colla greca, « senza forma plastica, senza aureola « poetica. Trascorsero quasi due secoli senza che i « Romani avessero una sola immagine dei loro Dei (2) ». E come la rappresentazione materiale era una necessità per quelle menti incolte, ricorsero a' simboli. Giove era raffigurato in un sasso, *Iupiter lapis;* Marte nella lancia; Vesta nel fuoco. Nè soli i simulacri mancavano, ma anche i templi. *Nondum tamen aut simulacris aut templis res divina apud Romanos constabat,* afferma Tertulliano (3). La condizione politica di Roma era altro ostacolo allo incremento dell'arte. Lo Stato, nel senso moderno della parola, non esisteva. Vi è una federazione di nuclei gentilizi, rivolta da prima a procacciarsi un comune rifugio ne' momenti di pericolo, l'*arx,* poi un luogo per le relazioni d'affari, il *forum,*

(1) *Contr.* 10, 34.
(2) Marquardt, *il culto,* ed. fr. I, p. 7 sg.
(3) *Apolog.* 25, cfr. Augustinus, *de civ. Dei,* 4, 31.

infine un comune ritrovo religioso [1]. Per il resto la *gens* conserva la sua autonomia, i suoi beni, le sue tradizioni. Industria a gran pezza prevalente è l'agricola, e la sede gentilizia è fuor delle mura urbane. Ora l'arte ha il suo ambiente nelle città, e non può acclimatarsi in queste sparse famiglie, che vivono tuttora la vita patriarcale.

Questa condizione primitiva dell'arte non muta sensibilmente fino alle grandi guerre esterne. Il carattere romano, prima dell'infiltrazione della cultura greca, è completamente refrattario a' lenocini dell'arte. Il *civis* è dedicato esclusivamente da un canto al governo della famiglia ed all'amministrazione de' beni di questa, dall'altro all'adempimento de' doveri civici, vuoi in pace, vuoi in guerra — *domi militiaeque.* La caratteristica più spiccata del cittadino è appunto lo spirito di illimitata devozione per la *res publica*, ed è a questo spirito, che si deve la fortuna di Roma e il compimento di quelle gesta, che hanno meravigliato il mondo. Quei caratteri fieri, e, sia pure, rozzi, sprezzavano tutto ciò che non era la cura del pubblico bene, e anche quando la cultura greca invade Roma, i più vi si ribellano, tentando di respingerla come male insidioso, da cui temevasi la corruzione della sana fibra antica. Il disprezzo per le novità dell'arte ellenica appare evi-

(1) Carle, *le origini del D. R.*, p. 215.

dente nelle opere di Cicerone. Questi, com'è notissimo, si dava molta cura nel raccogliere opere d'arte, per quanto i suoi mezzi glielo consentivano. Ma egli era proprio di quei tali in cui l'opera non è consona al detto. Conoscendo gli umori del popolo, quando parlava in pubblico assumeva un tono spregiativo per la coltura artistica. Una volta egli trova [1], che quando nelle case romane erano in fiore la virtù e l'onore, *signis et tabulis pictis erant vacuae.* Un'altra volta esclama [2]: *nos qui rudes earum rerum sumus.* E ancora, altrove [3]: *etenim mirandum in modum Graeci rebus istis, quas contemnimus, delectantur.* E quando, nell'impero d'Augusto, si giunge all'apogeo della cultura letteraria, il poeta Mantovano, dando forma all'intima convinzione del popolo, riconosce la inferiorità del senso artistico romano, ma rivendica per il cittadino l'arte dello stato e il sentimento della superiorità politica su tutti.

Excudent alii spirantia mollius aera
(Credo equidem), vivos ducent de marmore vultus,
Orabunt alii causas melius, cœlique meatus
Describent radio et surgentia sidera dicent:
Tu regere imperio populos, Romane, memento:
Hae tibi erunt artes: pacisque imponere morem,
Parcere subiectis et debellare superbos (4).

(1) In Verr. 2, I, 21.
(2) In Verr. 2, II, 35.
(3) In Verr. 2, VI, 60.
(4) Aeneid. VI, 847 sg.

Malgrado fin dal 302 a. C. uno della nobilissima gente Fabia abbia dipinto in Roma il tempio della Salute, ond' ebbe nome di *Pictor,* trasmesso poi ai suoi discendenti, non si ha una vera cultura artistica se non dopo le guerre della Sicilia, della Macedonia, della Grecia, dell'Asia minore. Però l'architettura ha in Roma origini assai più antiche. Certamente i primi edifizi pubblici, templi, piazze, sono dovuti ad architetti etruschi, o, sia pure, sono modellati su tipi etruschi. L'architettura etrusca, colle sue costruzioni ciclopiche, coll'impiego dell'arco e della cupola, co' suoi svariati monumenti sepolcrali, diede la prima impronta all'arte romana del costrurre. Quando, colle guerre di conquista, Roma si trovò a contatto coll'architettura greca, essa seppe fondere così bene i due tipi, che l'arte romana acquistò tosto un carattere spiccato di originalità, che, malgrado di tante vicende, essa seppe conservare fino all'ultimo, se bene non manchino costruzioni, in cui prevalse decisamente l'architettura greca. Le costruzioni romane riproducono fedelmente il carattere del popolo. Maestose, gravi, severe, rispondenti al concetto della grandezza romana, si elevano quasi sfida a' secoli a perpetua memoria di essa. Difficilmente nella storia dell'architettura si riscontra un altro periodo, in cui tanto largamente si diffondesse la smania del costrurre. Non solo Roma si popola di magnifici templi, di basiliche, di teatri, d'anfiteatri, di circhi, di pubblici porticati,

di terme, d'archi di trionfo, d'acquedotti, ma tutte le città di provincia vanno a gara nell'imitare il *caput mundi*. La corrente assume proporzioni addirittura fantastiche nel periodo imperiale. L'orgoglio locale si sfoga in dispendiose costruzioni, a partire da un Campidoglio, a finire nelle monumentali cloache. Quando la città non sembra possa o voglia troppo impegnarsi in questa via, soccorre il generoso capitale privato, spinto anche dal desiderio di salire per tal mezzo alle pubbliche cariche. E ben spesso l'Imperatore eccita questo o quel Comune, talora lo sussidia largamente, si che volta a volta nelle varie regioni si sentono i beneficî della liberalità imperiale. Incendi e terremoti colle loro distruzioni davano largo campo a sostituire il nuovo al vecchio, a migliorare l'edilizia.

La pittura e la scultura furono importazione esclusiva della Grecia. Plutarco afferma [1], che fino alla presa di Siracusa nel 212 a. C., Roma non possedette alcuna opera notevole dell'arte greca. D'allora in poi si apre la serie delle conquiste, per cui la città si venne arricchendo di capolavori. La presa di Capua nel 211, di Taranto nel 209, la vittoria contro Filippo nel 194, contro Antioco nel 189, contro gli Etoli nel 187, contro Perseo nel 167, contro il falso Filippo nel 146, e nello stesso anno l'assoggettamento di Corinto die-

(1) *Marcell.* 21.

dero in preda a' generali romani le più splendide creazioni della scultura e della pittura greca. Roma spogliava letteralmente le città conquistate degli immensi tesori d'arte in esse raccolti, come in principio di questo secolo fu a sua volta spogliata da altri conquistatori. Queste pitture, queste sculture venivano in Roma a testimoniare il valore delle regioni conquistate, e Roma le serbava gelosamente, a perpetuo ricordo delle sue vittorie. Questo numero sterminato di opere d'arte, sparso per la città contribuì largamente a farle apprezzare da' Romani. Certamente a quell'epoca il senso artistico Romano non doveva essere molto squisito. Plinio Seniore (1) racconta, che Mummio, il conquistatore di Corinto, ignorando affatto il pregio di un quadro di Aristide, lo cedette al re Attalo, che ne offriva 16000 Sesterzi, ma che, dopo averci ben pensato sopra, entrò in sospetto riflettendo, che se tanto ne pagava Attalo, una somma che a Mummio appariva enorme, il quadro doveva avere molto valore, e qualche virtù riposta, che a lui sfuggiva. In definitiva ripigliò il quadro ad Attalo, che assai se ne dolse, e lo collocò in Roma nel tempio di Cerere. *Quam primam*, soggiunge Plinio, *arbitror picturam externam Romae publicatam.* Comunque sia, a detta dello stesso

(1) H. N. XXXV, 24.

Plinio [1], questa vittoria di Mummio fece nascere in Roma la inclinazione pe' quadri, come le precedenti conquiste l'avevan fatta sorgere per le sculture.

Ove si ponga mente all'innumerevole quantità di costruzioni pubbliche e private, che vennero sorgendo in Roma e nelle provincie, e alla consuetudine di ornare fino allo sfarzo questi edifizi con statue, bassirilievi, ornati, mosaici, dipinti, è facile intendere quanto largo campo si offrisse alla scultura ed alla pittura in tutte le loro svariate manifestazioni. Templi e teatri erano adorni a profusione di opere d'arte. Basti rammentare, che nel teatro provvisorio, costrutto in legno durante l'edilità di Scauro, e che durò circa un mese, erano 300 colonne marmoree, 3000 statue, e molti dipinti greci [2]. Piene di statue erano pure le piazze pubbliche, e anche qui non solo a spese dell'erario, ma eziandio per offerte volontarie de' privati, sia per atto tra vivi, sia per disposizione testamentaria. E sembra anzi, che una condizione assai usuale nelle istituzioni d'erede fosse: « si statuas in municipio posuerit » (fr. 14 *de c. et d.* 35, 1). Ma, naturalmente, in questi casi occorreva il permesso della competente autorità, che del resto si concedeva volentieri. « Concedi solet, ut imagines et statuae, quae ornamenta reipu-

(1) H. N. XXXVII, 12.
(2) Plin. H. N. XXXIV, 36; XXXVI, 5 e 114.

blicae sunt futurae, in publicum ponantur » (fr. 2 *de l. p. fr.* 43, 9). A canto a queste statue ornamentali stanno quelle, che si solevano porre a titolo d'onore, o per celebrare la memoria di illustri personaggi della storia di Roma, o quale ricompensa a cittadini viventi, che avessero reso alla patria segnalati servigi o in pace o in guerra. Il Senato in Roma, la Curia nelle altre città decretava questa onoranza. Un esempio di decreto senatorio: *Huic Senatus auctore imperatore .... statuam in Foro ..... pecunia publica censuit ponendam* (1). Uno di decreto decurionale: *hunc splendidissimus ordo Decurionum honoravit eique statuam equestrem cum inscriptione ob amorem et industriam, in foro ponendam pecunia publica decrevit* (2). E in questo novero rientrano le rappresentazioni plastiche di grandi fatti storici; le sculture decorative degli archi trionfali. Innumerevoli poi divennero le statue degli Dei, delle Dee, dei genii: tanto che vi erano scultori i quali si dedicavano esclusivamente alla produzione di geni, onde il nome di *geniari* (3). Nè l'ornamentazione artistica e in genere il lusso d'opere d'arte si limitava agli edifizi e vie pubbliche. Le case, i palazzi, le ville de' privati gareggiavano in questo genere di sfarzo, e si raccontano meraviglie sulle collezioni di

(1) CIL. VI, 1377.
(2) Orell. 7172.
(3) Friedländer *Darstellungen*, 6.ª ed. I, 300, III, 218.

opere d' arte possedute da' privati cittadini. Le fonti giuridiche non solo ci confermano, che « colores picturae, marmora et sigilla » appartengono *ad domus ornatum* (fr. 13, § 7 *de usufr.* 7, 1), ma esse ci attestano anche, che spesse volte si comprava una casa non per sè stessa, ma per le operē d'arte che ne facevano parte: *domus propter marmora et statuas emitur* (fr. 34 *de c. e.* 18, 1). Chi poi rammenti quanta cura religiosa circondasse i sepolcri in Roma, e tenga presenti gli splendidi tipi di monumenti sepolcrali a noi conservati, capirà come anche qui l'arte avrà avuto larghissima parte. Si può senza esagerazione asseverare, che non vi è ramo della vita pubblica o privata, in cui i Romani non abbiano invocato il sussidio dell'arti plastiche: persino gli utensili domestici avevano impronta artistica. L'arte era divenuta un bisogno universale: ma, si noti bene, non già perchè il sentimento dell' arte fosse profondamente radicato nella universalità, sibbene perchè Roma, orgogliosa delle sue conquiste, e fiera delle sue ricchezze, voleva darsi il lusso di questi splendori artistici. « L'arte de' tempi « nuovi, scrive il Friedländer [1], è sempre stata più o « meno aristocratica, essa ha lavorato più o meno « esclusivamente per una piccola minoranza di privi- « legiati. Essa stette a servizio della Chiesa, della

(1) Op. cit. III, 222.

« Autorità, della ricchezza e solo in circostanze parti-
« colarmente favorevoli ha contribuito ad abbellire l'esi-
« stenza degli strati intermedii della società, giammai
« degli infimi. Essa ha abitato ne' grandi centri della
« vita nazionale, nelle capitali e nelle residenze prin-
« cipesche, e aggiunto a questi punti isolati uno
« splendere, ond'erano e sono tuttora prive intere
« provincie e contrade. E per effetto di questa esclu-
« sività fu sempre limitato a piccola cerchia il godi-
« mento delle sue creazioni; l'intelligenza di esse ha
« sempre presupposto una cultura ed una capacità di
« astrazione, onde furono sempre prive le masse. Così
« l'arte moderna ha esistito relativamente per pochi.
« L'arte del periodo imperiale romano per tutti i
« gradi di cultura e per tutte le classi sociali, epperò
« allargò anche l'intelligenza e la capacità di godimento
« per una parte assai maggiore delle sue produzioni,
« ed in cerchia assai più vasta ». L'arte romana divenne democratica anche pel prezzo relativamente tenue de' suoi prodotti, la esuberanza de' quali era determinata anche dal ragguardevole numero di persone dedicate a questo genere di lavori.

Tutto ciò serve a spiegarci come malgrado due secoli di non interrotte rapine commesse nelle conquiste la massa delle opere d'arte fosse insufficiente a' bisogni ed alle richieste ed occorresse una larga e costante produzione. Ma ciò spiega ancora, almeno in parte,

l' indole della produzione artistica romana. L'arte che produce troppo e produce per tutti, non può raggiungere un livello troppo elevato, non può assorgere all' idea originale. Sicuramente non era più da aspettarsi un progresso sull' arte greca. Troppe altre ragioni vi si opponevano. Anzitutto l' indole de' due popoli. Il greco dall' intelligenza affinata alle idealità più astruse, con un sentimento artistico profondo, diede all' inventiva ed alla tecnica dell' arte uno svolgimento non più superato, portando la scultura e la pittura ad un grado di perfezione appena eguagliato talvolta nelle epoche posteriori. Il bisogno dell' ideale dà l' impronta all' arte greca nel suo periodo più celebre. L' indole positiva del popolo romano fece sì invece, che l' arte greca trapiantata in Roma, pur conservando per tanti secoli la perfezione raggiunta, intendesse specialmente alla riproduzione delle manifestazioni e de' rapporti della vita esteriore. La rappresentazione di fatti storici, i ritratti: ecco il campo prediletto dell' arte in Roma. E ciò perchè appunto di tal genere di lavori vi era il bisogno e la richiesta. Quel che perde in idealità l' arte romana guadagna in maestosità e virilità.

D' altra parte la perfezione raggiunta dall' arte in Grecia era ostacolo a nuove creazioni. L' innumerevole quantità di scultori e pittori greci venuti in Roma, conservarono tenacemente la patria tradizione. I tipi prodotti da un' arte squisita si prestavano facilmente alle trasfor-

mazioni e agli adattamenti voluti da bisogni pratici. La storia dell' arte registra esempi assai caratteristici e curiosissimi di trasformazioni di lavori greci per adattarli a rapporti differenti. Tante volte è mutato un solo personaggio: spesso anche solo una parte di esso. L'originalità de' tipi manca assolutamente nella plastica romana. L'arte non ha regredito, anzi ha molto ben conservato la tecnica greca: ma non ha fatto un passo innanzi. Noi non ci troviamo più di fronte ad artisti, che creano, sibbene a riproduttori, sia pure perfetti, di tipi tradizionali. Così si spiega come mentre la storia dell'arte in Grecia ci ha tramandato una pleiade di nomi, la memoria de' quali verrà solo meno col mondo, de' molti scultori romani, i nomi de' quali ci sono conservati nelle iscrizioni, nessuno è assurto a tale fama da potersene specialmente far menzione. E come Roma riproduceva i tipi greci, così la provincia copiava Roma in tutte le sue variazioni. Salvo rare eccezioni in tutto il mondo romano la produzione artistica ha un carattere uniforme, e per la necessità della richiesta assume assai spesso un carattere industriale. Queste considerazioni generali ci spianano la via per determinare la condizione degli artisti in Roma.

È notissima antitesi della cultura classica quella fra arti liberali ed arti illiberali: *artes liberales, studia liberalia, studia ingenua,* antitesi tramandata fino a noi e che qualcuno vorrebbe ritenere sempre egualmente

efficace in pratica. Le arti plastiche, l'architettura, la pittura, la scultura, sono da' Romani comprese nelle arti liberali? La risposta richiede un'indagine, sia pur breve, sul vero senso dell'antitesi. Fermandoci al tenore letterale di questa, si ha il contrapposto fra il lavoro proprio del libero cittadino e quello dello schiavo. Ce lo dice chiaramente Seneca (1): *quare liberalia studia dicta sint vides: quia homine libero digna sunt.* Ma poco appresso lo stesso, parlando delle arti non liberali, dice: *viles ex professo artes quae manu constant.* Onde appare, che lavoro liberale è quello, in cui prevale l'elemento intellettuale, mentre illiberale è quello, che essenzialmente si riduce alla fatica materiale del corpo. Infine Cicerone (2) pone l'antitesi dal punto di vista della retribuzione. La mercede è *auctoramentum servitutis... opifices omnes in sordida arte versantur. Nec vero quidquam ingenuum potest habere officina... Illiberales et sordidi quaestus mercenariorum omnium quorum operae non quorum artes emuntur.* Il concetto fondamentale è, che certe specie di lavoro si snaturano se compiute in vista di un mero interesse pecuniario. Fu acconciamente osservato (3), che l'antichità greco-romana considera queste discipline liberali come un sacerdozio, come istituzioni di carattere divino, che lo

(1) *Epist.* 88, 1.
(2) *De off.* I, 42, 150 sq.
(3) Löwenfeld *pel giubileo di Planck*, p. 365 sg.

scopo del lucro deturpa: che, in sostanza, campeggia qua la stessa idea, che informa la *simonia* del diritto ecclesiastico, per cui il compenso materiale rende nullo il bene spirituale venduto. Chi si dedica a queste professioni non può avere altro scopo che quello di adempiere ad un dovere. E se talora si può ricevere, ma non mai chiedere, una prestazione pecuniaria, questa non è già retribuzione, compenso, sì bene mezzo per assicurare il sostentamento di chi attende a un lavoro non fruttifero. Il compenso in questi casi vuol essere affatto immateriale, ideale: la soddisfazione del dovere compiuto, la riconoscenza de' beneficati, la fama, l'onore, la gloria. In fondo però qualche cosa di meno disinteressato: le pubbliche cariche. Nel che si scorge l'intento riposto della classe abbiente, di sbarrare cioè la via di queste professioni al proletariato [1]. Una professione, che procaccia onore, ma non pane, esclama lo Ihering, è forzatamente preclusa a chi è sprovvisto di mezzi.

Però a' tempi d'Ulpiano, ossia sul finire del secondo e sull' inizio del terzo secolo dell' impero, noi troviamo ammessa per tutte le professioni liberali la facoltà di chiedere giudizialmente un compenso pecuniario: si fa solo eccezione pe' filosofi e pei giureconsulti, in ordine a' quali si ritiene, che la sola richiesta di una retribuzione offenda la maestà del sacerdozio civile

(1) Ihering *Lo scopo etc.* 3.ª ed I, p. 110 sg.

da essi esercitato. Ma la concessione rispetta l'antico concetto della immoralità della retribuzione pecuniaria. La prestazione pecuniaria non è un vero compenso del lavoro fatto, e che compenso non può avere, essendo inestimabile: propriamente non è quindi una *mercede*, ma sì un *honorarium*, una rimunerazione a titolo onorifico. Chi ha compiuto un *munus* ha diritto ad una *remuneratio* (1). Epperò non si chiede questo onorario con l'azione propria del contratto di locazione, nè con una azione rispondente ad un rapporto sanzionato e riconosciuto dallo *ius civile*, ma *extra ordinem*, con un ricorso, che in principio ebbe carattere amministrativo, rivolto al pretore o al preside della provincia. Ossia, si apre al solito una via indiretta per non dar di cozzo nello *ius receptum*. Quando questo rivolgimento sia avvenuto non è facile dire. Secondo Rodolfo Ihering (2) i maestri greci della scienza e dell'arte, che emigrarono a stuoli in Roma dopo le conquiste per cercarvi fortuna, ricchi di scienza e provetti artisti, ma poveri di quattrini ed affamati, sarebbero stati i primi a sfidare il pregiudizio romano, stretti com'erano dalla necessità. Essi si sarebbero fatti pagare e avrebbero dato occasione alla riforma, che troviamo sanzionata in Ulpiano. Invece il Merkel (3) assevera, che i maestri

(1) Ihering l. c. p. 107 sg.
(2) L. c. p. 111 sg.
(3) *Abhandlungen*, III, p. 67 sg.

della scienza e dell'arte secondo l'idea tradizionale romana stringessero de' veri e propri contratti di locazione con privati e corpi morali, e percepissero la relativa *merces*. Sarebbe una novità del periodo imperiale il rifiuto di una azione civile e il rinvio alla *extraordinaria cognitio*, appunto per il carattere elevato di tali professioni. Che i Greci abbiano dato occasione alla riforma non parmi credibile, ove si tenga presente, che la distinzione fra arti liberali ed illiberali è profondamente scolpita nell'opinione pubblica greca come nella romana. Che vi sia stata un'azione civile anteriore alla *extraordinaria cognitio* non si può poi assolutamente consentire in quanto il rimedio amministrativo è ammesso solo quando manchi un mezzo diretto del diritto civile o pretorio: l'esistenza di un tal mezzo avrebbe impedito la cognizione del magistrato (1). Questo solo si può con certezza affermare, che la tutela amministrativa a' maestri delle arti liberali appartiene al periodo imperiale, perchè la *cognitio extra ordinem* è in genere sorta in quell'epoca.

Merita qua di essere riferita un'altra importante congettura dell'illustre prof. Pernice (2). Essa si fonda sulla notissima ed elementare distinzione fra *locatio operarum* e *locatio operis*, ossia fra quel contratto

(1) Pernice *Riv. per la fond. Sav.* IX, 248 nota: — *pel giub. di Beseler*, p. 67.

(2) L. c. p. 247.

di cui è oggetto l'opera dell'uomo come tale, indipendentemente dal risultato della medesima, e l'altro in cui si pattuisce l'esecuzione di un determinato lavoro, e si tien presente il risultato. Là si mira alla persona, qua all'effetto pratico. Orbene, il divieto di percepire un compenso si limiterebbe alla prima, non alla seconda figura di contratto. Malgrado l'autorità del chiaro romanista di Berlino ritengo, che qualunque specie di locazione ripugni alle professioni liberali nel concetto romano. Come sopra accennai l'idea del compenso pecuniario in sè stessa si vuole esclusa. Una cosa sola si può senza esitazione concedere, ed è che della locazione de' servigi poteva essere oggetto unicamente una prestazione di bassa specie, specialmente i lavori manuali rustici, ossia ogni *artificium vulgare* (fr. 27 pr. *de pec.* 15, 1).

Fermati questi concetti fondamentali possiamo ora esaminare se l'architettura, la pittura, la scultura fossero considerate per questo riguardo come arti liberali. Per l'architettura non parmi si possa dubitarne. Cicerone (1) esemplificando la pone a paro colla medicina e colla *doctrina rerum honestarum*, epperò ne afferma il carattere liberale. E Galeno (2) mette insieme giureconsulti, architetti, medici, grammatici, come pro-

(1) *De off.* l. c.
(2) *Opera* II- p. 59 (ed. 1609).

fessanti arti egualmente oneste. Può però far difficoltà l'apparente silenzio, che si conserva nelle fonti a proposito della possibilità di proporre la domanda di compenso per via di *cognitio extra ordinem*. Ma anzitutto l'enumerazione data nel relativo titolo è ben lungi dall'esser completa, in quanto p. e., manca ogni cenno de' *mensores*, a' quali certamente tale diritto competeva. D'altra parte conviene rammentare, che la terminologia delle fonti giuridiche e non giuridiche relativa agli architetti è svariatissima anche avuto riguardo a' diversi periodi. Ora Ulpiano ascrive a' cultori di studi liberali i *geometrae* (fr. 1 pr. *de var. et extr. cogn.* 50, 13), e un illustre scrittore di storia dell'arte architettonica, Carlo Promis [1], ha mostrato come gli architetti sieno pur spesso denominati *geometrae*.

Ancora, Ulpiano (fr. 7 § 3 *si mens. f. m. d.* 11, 6) pone allo stesso livello *l'architectus* ed il *mensor* quanto alla responsabilità per la loro professione, il che mostra come si tratti di arti aventi carattere analogo.

Infine è notevole, che nelle nostre fonti non si trova mai accenno ad un contratto di locazione in ordine agli architetti. È vero, che talora (fr. 22 § 2, fr. 30 § 3, fr. 59 *loc.* 19, 2) troviamo indicato lo *aedificare domum* come oggetto di *locatio operis*, ma è superfluo

(1) *Architetti ed architettura presso i Romani.* Mem. dell'Accad. delle Sc. di Torino, serie II, tomo XXVII, p. 5, 17, 54 sg.

osservare, che in tali passi si accenna a chi assume la costruzione della casa, all'appaltatore, non all'artista che ne prepara i disegni e ne sorveglia la fabbricazione. Ben diversa è la cosa riguardo alla pittura ed alla scultura. Paolo (fr. 5 § 2 *praescr. verb.* 19, 2) dà come esempio di *factum quod locari solet* il dipingere un quadro: *ut tabulam pingas*. Sabino, secondo riferisce Pomponio (fr. 20 *de c. e.* 18, 1), pone allo stesso livello, come oggetto di locazione il fare una statua, un vaso, una veste. E le fonti non giuridiche confermano queste risultanze. I Crotoniati dànno in appalto la dipintura di un tempio (1); di appalto è pur parola per la statua di Servio Sulpicio Rufo in Roma (2). In generale, osserva ben a ragione il Friedländer (3), *locare* è la espressione usuale per l'ordinazione di opera d'arte. Talchè l'opera d'arte è oggetto di un contratto, che, come fu detto, ripugna al concetto delle *artes liberales*.

Sorge naturale la domanda: perchè una tal differenza fra l'architettura da un canto, la scultura e la pittura dall'altro? Le ragioni possono essere facilmente determinate. L'architettura è arte nazionale in Roma: essa vi ha tradizioni nobilissime. Lo Stato e i Comuni avevano a loro disposizione moltissimi architetti, che avevano qualità di cittadini Romani, ed erano compresi

(1) *Cic. De inv.* 2, 1.
(2) *Cic. Phil.* IX, 7, 16.
(3) Op. cit. III, p. 294, Cfr. Pers. 6, 47; Suet. *Claud.* c. 9.

fra' militari, una delle precipue loro funzioni essendo quella di studiare i mezzi di difesa e sorvegliarne l'attuazione. È vero che accanto ad essi noi troviamo, dopo le guerre di conquista, una grande quantità di architetti liberi, specialmente greci. Ma ciò non toglie, che l'arte per sè stessa fosse ritenuta degna di cittadini Romani. Quell'arte, che era nobile se professata a pro dello Stato, non poteva degenerare sol perchè esercitata per conto de' privati. Malgrado dell'autorevole contraria opinione del surricordato Promis, sono fermamente convinto, che l'architetto non lasciasse di essere considerato come un vero artista solo perchè era anche ufficiale dello Stato. L'indole oggettiva della professione non muta per ciò. Che monta se nel novero degli architetti non ufficiali si trovino in egual numero i cittadini e i liberti, e sianvi perfino degli schiavi? (1) La scultura e la pittura, come dissi, si trovarono in Roma in condizioni completamente diverse. Per quanto la tecnica dell'arte greca sia stata perfettamente conservata, l'arte però non si appalesò mai originale. Lo stesso bisogno di una straordinaria produzione fece abbassare queste arti fino al livello industriale. Si dava la commissione di un quadro o di una statua come si dava ad un muratore l'ordine di costrurre una casa. « Una certa

(1) Promis, op. cit. p. 86 sg. Iscrizioni da lui raccolte danno il numero di 13 architetti militari, cittadini Romani, e 29 civili, di cui 13 cittadini, 13 liberti, 3 schiavi.

« misura media di capacità artistica produttiva doveva « presupporsi in ogni assuntore, scrive il Friedländer [1] « mentre un grado straordinariamente elevato di essa « tanto più era raro, quanto meno era richiesto e « pregiato. Nella scelta fra più offerte doveva essere « decisivo in prima linea il prezzo e la durata della « esecuzione ». Quella stessa diffusione delle opere d'arte ne rendeva notevolmente bassi i prezzi, contribuendo per tal modo a menomare sempre più la stima dell'artista. Il costo medio di una statua era assai piccolo, e se talora troviamo retribuzioni assai ragguardevoli, non inferiori a quelle che esige l'arte attuale, esse si possono considerare come eccezioni. Il carattere industriale del lavoro artistico appare, del resto, anche dal fatto, che spesso artisti e capitalisti si associavano per la lavorazione d'opere d'arte, speculando sul prezzo che se ne poteva ricavare rivendendole. Così nelle nostre fonti (fr. 52 § 7 *pro socio* 17, 2) è fatta menzione di una società per la compra di terreni, e per la costruzione di monumenti sepolcrali fra uno scultore ed un capitalista. Così troviamo più artisti ed artigiani assieme associati per dipingere le pareti delle case [2], e tanto scompare l'individualità nella fedele osservanza de' tipi tradizionali, che questi lavori di più associati sembrano opera di un solo pennello.

(1) III, 294.
(2) Friedländer l. c.

L'architettura, che originariamente si può dire rientrasse nelle attribuzioni di ogni *paterfamilias* (1), fu sempre tenuta in onore ed esercitata anche da' cittadini. Anche la pittura fu in qualche periodo coltivata con amore, a partire da quel *Fabius Pictor*, di cui già dicemmo. Tant'è che qualcuno pretende, che pittore fosse perfino il celebre commediografo Plauto, facendone tutt'uno con certo *M. Plautius*, che dipinse il tempio d'Ardea (2). La scultura per contro fu sempre lasciata a' Greci, e pochissimi sono i nomi a noi tramandati di scultori veramente romani. Ma pittura e scultura furono in ogni tempo considerati come lavori manuali, che il cittadino può imparare per diletto e passatempo, non come professioni onorevoli ad esercitarsi. Mentre l'architettura, come quella che contribuiva alla difesa ed alla grandezza dello Stato, fu posta fra gli studi liberali: forse anche perchè il carattere manuale non vi è spiccato come nelle due arti or ora ricordate. Così è che mentre da un canto Seneca (3) può notare, che il Romano il quale adora le statue degli Dei ne sprezza gli autori, dall'altra Frontino pone la superba domanda, se gli acquedotti romani non superino le piramidi egiziane o le splendide costruzioni dell'architettura greca. In definitiva si può spiegare la poca considerazione

(1) Marquardt *Vita priv.*, II, 260.
(2) Cfr. Marquardt l. c., p. 264, nota 3.
(3) Cfr. Friedländer l. c., p. 299.

de' Romani verso scultori e pittori rammentando col Marquardt [1], che in Roma l'arte era un mestiere, mentre in Grecia ogni mestiere era un'arte.

Non può addursi contro questa conclusione la lunga serie di leggi, che pongono a paro architetti, pittori, scultori quanto a certi privilegi in tema di esenzione da pubblici carichi. Se Costantino (c. 1, *de exc. artif.* 10, 66 [64]) esonera *ab universis muneribus* i pittori e gli scultori ponendoli assieme a' cultori di discipline liberali, come architetti e medici, non è da trascurare che nello stesso novero egli pone operai di ogni genere, escludendo così ogni argomento per ritenere, che abbia voluto qualificare le due arti fra le liberali. Tanto più se si ponga mente, che studiosi di arti liberali come i poeti *nulla immunitatis praerogativa iuvantur* (c. 10, 53 [52], 3). E malamente qualcuno [2] vuole ascrivere la pittura alle arti liberali per ciò che una costituzione degli imperatori Teodosio e Valentiniano (c. 8, *de metat.* 12, 40) accorda ai pittori, in una agli esercenti tali arti, l'esenzione *ab hospitali molestia.* Basta osservare, che questa legge prima parla in genere degli esercenti arti liberali e poi soggiunge « *nec non picturae professores* ». Se questi fossero stati compresi nella espressione generale, non

(1) Op. cit., p. 254 sg.

(2) Lauterbach *Colleg. Pandect.* XLI, 1, 107 (Tubingae 1784, vol. III, p. 187).

sarebbe stato mestieri indicarli a parte. — Come del resto non ha nessun' importanza la celebre legge di Diocleziano sui prezzi delle cose tutte e delle mercedi (1). Questo imperatore, credendo di regolare con un tratto di penna questi prezzi, fissò fra altro anche le mercedi degli scultori, dei pittori, degli architetti insegnanti, come le fissò pei medici e per gli avvocati, pei professori di grammatica da un canto, e per gli operai d' ogni sorta dall' altro. È disputa grave se effettivamente si parli qua di scultori e pittori, o non piuttosto di operai a questi subordinati. Comunque sia, la miscela capricciosa d' arti, mestieri e professioni d' ogni genere non permette di trarre alcuna conseguenza sull' apprezzamento delle arti plastiche. In definitiva, per quanto l' ardore de' Romani per le opere d' arte fosse assai forte, per quanto spiccata fosse la tendenza ad ornare con tali opere i luoghi e gli edifizi pubblici e le case private, la condizione degli artisti era ben diversa da quella che ebbero in Grecia. Legalmente l' artista non differiva dall' artigiano, e del resto non vi sono nella lingua latina espressioni che tengano nettamente distinte le due categorie, come a' nostri tempi.

A mal grado della scarsa stima, che i moderni storici dell' arte fanno del senso artistico romano, trova molti fautori l' avviso, che le pitture e le sculture sparse

(1) V. il testo in Haenel *Corpus legum ab imper.* etc., p. 175.

in Roma a profusione per le vie, per le piazze, pei porticati, per le terme, pe' teatri, per le biblioteche pubbliche, non solo appartenessero allo Stato, ma formassero parte di quello, che con espressione moderna si suole chiamare demanio pubblico, ossia, fossero in perpetuo destinate all'uso pubblico. Un recente scrittore francese, il Saleilles [1], si è accinto a dar le prove di questo avviso. Pel Saleilles questo carattere delle opere d'arte non deriverebbe dalla loro qualità di accessori di luogo od edifizio pubblico, ma sì dal fatto, che per il popolo Romano era un bisogno, una vera necessità, lo avere sempre davanti agli occhi, nel vario avvicendarsi della vita quotidiana, i trofei di tante insigni vittorie, le spoglie di gloriose conquiste, le sembianze di illustri cittadini. L'espressione — *monumento victoriae populi Romani* — frequentissima a questo riguardo negli scrittori [2], attesterebbe all'evidenza questo sentimento della coscienza romana.

Escludere, come fa il Saleilles, il concetto della demanialità delle opere d'arte come accessori di immobili pubblici, non parmi troppo giustificato. È verissimo, che in genere il diritto romano non conosce la immobilitazione fittizia, che il diritto moderno trasse da consuetudini d'origine germanica. Ma appunto perchè si

(1) Nouv. Rév. hist. de dr., XIII, 485 sg.
(2) Cic.. *in Verr.* II, 2, 2; 4, 34; *de lege agr.* II, 18.

tratta qua di rapporto di diritto pubblico noi non possiamo senz'altro giudicarlo a stregua di criteri del diritto privato, essendo noto quanto lo *ius publicum* fosse indipendente da questo. D'altra parte vi sono forme di unione, nelle quali non vi è una immobilitazione fittizia, basata sulla destinazione, ma una vera e propria incorporazione. Una statua è col suo piedestallo saldamente congiunta al suolo pubblico: un quadro è incorporato nella parete o vi è fermamente connesso per via di catene. Questi modi di congiungimento, spesso menzionati nelle fonti, fanno sì che le opere d'arte perdono la loro esistenza autonoma, e, come osserva Papiniano, *domus portio sunt* (1). Epperò quei dipinti su tavole, incorporate nel muro, e, secondo scrive Ulpiano, sostituenti l'intonaco (2), sono pure parte integrante della casa. Gli è ben vero, che in genere le opere d'arte onde si arricchisce e adorna una casa non si considerano come parti di questa, perchè appunto servono all'ornamento, non al completamento della casa (3), onde le relative spese si considerano come *voluptuariae* o di lusso (4). Ma

(1) Fr. 12 § 23 *de instr.* 33, 7: sigilla et statuae adfixae instrumento domus non continentur, sed domus portio sunt. Cfr. fr. 17 § 9, *de a. e. v.* 19, 1.

(2) Fr. 17 § 3 *de a. e. v.* 19, 1.

(3) Fr. 12 § 16 *de instr.* 33, 7: instrumenti enim ea esse, quae ad tutelam domus pertinent, ornamenti quae ad voluptatem, sicut tabulas pictas.

(4) Fr. 79 § 2 *de v. s.* 50, 16.

quando il modo del congiungimento faccia della statua o del quadro un tutto colla casa, l'opera d'arte, come porzione della casa ne segue la sorte [1]. Una diversa opinione pare abbiano professato Labeone e Pomponio [2]; ma essa va direttamente ad urtare contro norme troppo sicure. Che differenza può esservi fra una statua congiunta al suolo o alla nicchia e un bassorilievo scolpito in un masso formante parte del muro? Quale fra una tavola incastrata nella parete e l'affresco dipinto su questa? E se si ponga mente, che, trattandosi di statue e quadri posti in luogo di pubblico passaggio, debbono essersi adoperati i più saldi mezzi di unione, si comprenderà senza sforzo come già per questa accessorietà vi era il carattere di beni d'uso pubblico. Ma io credo, che non si sia dato peso sufficiente alla nuova corrente formatasi nella interpretazione di un Senatus-consulto, del 121 di C., per cui si vietava di legare, come già era vietato vendere, materiali formanti parte di una casa. Si ritenne qui, che sieno *quasi portio aedium* anche le opere d'arte non stabilmente congiunte, purchè destinate a restarvi in perpetuo [3]. Ora l'intento del Senatoconsulto era di tutelare l'edilizia cittadina, d'impedire le distruzioni. Per tale intento s'invade il campo, così gelosamente sacro in Roma, della proprietà privata, e si

(1) Fr. 241 *de v. s.* 50, 16.
(2) Fr. 245 eod. tit.
(3) Fr. 41 §§ 12, 13 *de leg.* I (30).

vieta, che si tolgano gli ornamenti delle case. Come può ritenersi, che minore fosse il rigore quanto alle opere d'arte collocate a perpetuità in luogo pubblico?

Può fare qualche difficoltà la incertezza delle opinioni manifestate dai giureconsulti sull'appartenenza della proprietà di quelle statue collocate da privati in luogo pubblico ad onore di qualche cittadino (1). Ma a parte il riflesso, che prevalse da ultimo il concetto, che in tutti i casi le statue dovessero anche ritenersi di proprietà pubblica, è notevole, che anche quelli fra i giuristi che attribuivano al privato la proprietà della statua, gliene toglievano ogni disponibilità di fronte al pubblico appunto in vista della perpetua speciale destinazione di restare ad ornamento della città ed a memoria del cittadino.

Che la demanialità delle opere d'arte esposte al pubblico fosse indipendente dal più o meno saldo modo di congiungimento, appare evidente dalle espressioni che si solevano adoperare a proposito di questa destinazione. *Publicare* è appunto il vocabolo consueto, ed accenna precisamente all'essere la cosa dedicata in perpetuo all'uso del pubblico (2). Che a questa generale consuetudine

(1) Cfr. sull'argomento: fr. 2 *de l. p. f.* 43, 9; fr. 41 *de a. r. d.* 41, 1; fr. 23 *de exc.* 44, 1; fr. 29 *de reb. auct.* 42, 5; fr. 11 § 1 *q. v. a c.* 43, 24. E v. Pernice *Labeo*, I, p. 280; Ubbelohde *Contin. del* Glück IV, 304 sg.; Saleilles op. cit., p. 499 sg.

(2) Pernice op. cit. I, p. 269; Saleilles op. cit., p. 494. Cfr. fr. 2 § 31 *n. q. l. p.* 43, 8: Viae autem publicae solum publicum est, relictum ad directum certis finibus latitudinis ab eo, *qui ius publicandi habuit, ut ea publice iretur, commearetur.*

di ornare le città con opere d'arte abbia dato la spinta un bisogno della coscienza pubblica, è cosa che entro certi limiti può consentirsi. Certamente non è senza importanza il fatto, che un uomo rozzo ed incolto come M. Agrippa, si sia spinto fino a proporre, che per legge si dichiarassero appartenere all'uso pubblico tutte le opere d'arte di chiunque fossero: *de tabulis omnibus signisque publicandis* (1). Perchè, si domandava egli, non si darà al pubblico la facoltà di godere di questi lavori artistici, più tosto che esiliarli nelle ville de' privati? Una simile proposta non era possibile in un ambiente come il romano, se la estimazione delle opere d'arte non fosse stata nella coscienza di tutti. È però strano, che malgrado questa ambizione di adornare colle opere d'arte i luoghi pubblici e i privati, il giureconsulto Venuleio consideri come un vizio redibitorio negli schiavi l'abitudine di contemplare i quadri: *si tabulas pictas studiose intueatur*, ponendo uno schiavo che abbia questo preteso difetto, tra quello che se la spassa pei teatri e quello che ha il vizio di mentire (2). O che il cittadino romano si credesse esso solo degno di questo passatempo? Ad ogni modo appar chiaro, che Roma andava superba delle splendide collezioni frutto della conquista, e se pure non ne sapeva apprezzare tutto il valore artistico, le considerava come sacro ricordo delle sue glorie.

(1) Plin. H. N. XXXV, 9.
(2) Fr. 65 pr. *de aed. ed.* 21, 1.

È comune opinione, che in nessun'epoca il diritto romano abbia riconosciuto il concetto della proprietà artistica, comprendendo in questa espressione tutti quei diritti, che i moderni sogliono denominare diritti degli autori sulle opere dell'ingegno e dell'arte. Quando noi parliamo di proprietà artistica accenniamo già con ciò a una proprietà diversamente configurata dalla normale. Il diritto del letterato, dello scultore, del pittore non si sustanzia nella proprietà del manoscritto, della statua, del quadro: ossia, dell'espressione materiale dell'idea artistica. L'oggetto vero del diritto d'autore è appunto questa idea. Onde la conseguenza, che non solo quelle materiali espressioni sono sue, ma anche suo è il diritto di impedire, che altri sfrutti quella idea, sia attribuendosene la paternità, sia moltiplicandone le riproduzioni e diffondendole. Tutti i vantaggi materiali o immateriali, che da quell'idea per avventura derivino, spettano all'autore. Quante lotte siensi combattute attorno a questo concetto della proprietà artistica tutti sappiamo. L'individualismo, predominante nella disciplina giuridica della proprietà ordinaria, non fu mai trionfante in questo campo. Le ragioni sociali ebbero sempre la vittoria. I bisogni della cultura generale s'imposero ed ottennero, che, fatto salvo all'autore il diritto di diffondere o meno l'idea scientifica, letteraria ed artistica, lo sfruttamento dell'idea resa pubblica fosse per l'autore sottoposto a varie condizioni e ad ogni modo limitato in ordine al tempo. Per vie diverse le di-

verse leggi positive hanno tentato questo equo accordo fra il diritto dell'autore di essere compensato del suo lavoro e il diritto della società di non essere privata dei vantaggi derivanti da un'idea, che l'individuo non può dire esclusivamente sua, ma è pur figlia dell'ambiente sociale. Il diritto romano non ha un solo accenno a questo concetto tutto speciale, e gli scrittori sogliono infatti ricercarne le prime origini nel periodo successivo all'invenzione della stampa. Il bisogno di tutelare l'idea letteraria si sarebbe sentito appunto solo quando, dopo questa invenzione, si sarebbe notevolmente accresciuta la possibilità della illegale diffusione a mezzo della contraffazione. E si sogliono in proposito rammentare le doglianze di due capi della Riforma, Martino Lutero ed Erasmo da Rotterdam, contro quelli, che abusivamente ristampavano le opere altrui.

Senza voler pretendere di riscontrare nel diritto romano la vera nozione della proprietà artistica, credo che molte idee inesatte si abbiano sulle vere condizioni di questa in Roma. Lo Hänny (1), il Friedländer (2), il Marquardt (3) hanno con seri studi dimostrato, che l'arte libraria in Roma aveva già a' tempi di Cicerone un largo svolgimento, e che era assai prospero il relativo commercio. Come ne' tempi nostri, così nel mondo romano

(1) *Schriftsteller u. Buchändler in Rom* cit. dal Friedländer.
(2) Op. cit. III p. 416 sg.
(3) *Vita priv.* II p. 498 sg.

vi sono veri e propri editori, che s'incaricano della diffusione de' libri. Cicerone vanta il suo amico Attico come editore avveduto e solerte, e tanto si dice contento della diffusione procacciata da Attico all'orazione *pro Ligario,* che si ripromette di affidare d'ora innanzi a lui solo la divulgazione de' suoi scritti. *Posthac quiquid scripsero, tibi praeconium deferam* (1). I librai in Roma erano assai numerosi, e si trovavano nelle vie più frequentate. Per le colonne e le pareti si affiggevano gli annunzi delle pubblicazioni, proprio come si fa ora (2). La facilità di diffusione delle opere letterarie appare da esempi perspicui. A parte la notoria popolarità delle opere di Virgilio, d'Orazio, d'Ovidio, di Marziale, basti rammentare che nel secolo 5.° un libro di Sulpizio Severo giunse a tal punto di diffusione da essere letto dal volgo negli ultimi recessi dell'Africa e dell'Asia, sì che l'autore racconta, che lo vide leggere da un vecchio nel deserto. Quando poi si rifletta, che vi era una numerosa classe di *scribae* schiavi dedicati alla scritturazione de' libri, e che la dettatura a più persone contemporaneamente rendeva possibile accelerare la riproduzione, si vedrà che non occorreva molto sforzo per raggiungere una diffusione tale da accostarsi a quella normale per opera della stampa, specialmente nei primi tempi di questa. Noi moderni siamo

(1) *Ad Attic.* XIII, 22, 3.
(2) Marquardt *Vita priv.* II, 499.

imbevuti di pregiudizi sopra la vita economica, commerciale ed artistica de' Romani, e facciamo troppo poco conto degli elementi, che in Roma supplivano a' mezzi forniti dalle moderne scoperte. Basterà rammentare, che di fronte al pregiudizio sulla pochezza del commercio e del diritto commerciale romano, quel sommo maestro che è il Goldschmidt (1) affermava, che il commercio di Roma imperiale fu appena raggiunto dopo la scoperta del nuovo mondo, e superato solo a partire dal secolo 18°. Comunque sia è certo, che il bisogno di una tutela della proprietà intellettuale non mancava, e se si registrano le doglianze di Lutero e di Erasmo, non so perchè si dovranno trascurare quelle degli antichi scrittori. Racconta Galeno, lamentandosene, che certuni copiavano i suoi libri ritraendone fama e lucro. È a credere dunque, che mancasse del tutto la protezione contro il plagio spudorato e contro le riproduzioni illecite? Certamente sarebbe esagerazione il pretendere di trovare in Roma il concetto del diritto d'autore disciplinato così com' è ora. Ma sarebbe pure esagerazione il negare a dirittura ogni forma di tutela della proprietà letteraria ed artistica. Anzi tutto non vi può essere dubbio di sorta, che non fosse lecito dare pubblicità ad un'opera e diffonderla repugnante l'autore. Come offende la personalità la illecita rivelazione di disposizioni testamentarie

(1) *Handb. des Handelsrecht* I, 1, 1, p. 66 sg., 3.ª ed. 1891.

(fr. 41 pr. *ad. l. Aq.* 9, 2, fr. 1 § 38 *dep.* 16, 3), o di segreti famigliari (c. 2 § 2 *quanta et a quibus* 10, 35), o del contenuto di lettere missive [1], così l'offende la divulgazione di un'opera non destinata dall'autore alla pubblicità. Come là, così qua, può il leso farsi rendere ragione coll'*a. iniuriarum,* che nella sua elasticità comprende sicuramente anche queste violazioni ingiuriose della personalità. E lo stesso rimedio poteva rivolgersi anche contro colui, che riproducesse senza consenso un'opera già pubblica. Conviene osservare, che il pericolo di una diffusione dannosa non proveniva già da qualche copia fatta isolatamente dal possessore di un manoscritto, sibbene da un'organizzata moltiplicazione di esemplari per opera di coloro che de' manoscritti facevano oggetto di commercio, ossia, degli editori. Ora in questi termini di fatto l'applicabilità dell'*a. iniuriarum* nòn può essere posta in dubbio.

Del resto non si deve dimenticare, che se in Roma la questione della proprietà letteraria non s'impose imperiosamente nella pratica, reclamando una soluzione più diretta e più recisa, gli è perchè la scienza e le lettere si coltivavano per lo più dalle classi agiate, epperò gli scrittori non si proponevano uno scopo di lucro. Erano persone, che occupavano il loro tempo in questi geniali lavori, e si davano alla letteratura per desiderio di fama,

(1) Fadda e Bensa *Note al Windscheid* I, 1, 652.

di gloria. Ciò però non toglie, che vi fosse chi si faceva pagare il manoscritto. È degno di nota quanto scrive Seneca a proposito di lavori di Cicerone [1]. « Noi di-
« ciamo, che i libri sono di Cicerone. Gli stessi dice suoi
« Doro libraio, ed è vera l'una e l'altra cosa. Quegli se
« gli attribuisce come autore, questi come compratore ». Come è possibile che qua trattisi solo della vendita di una copia del manoscritto? Può sul serio farsi un paragone di tal genere tra l'autore e colui che ha comprato il manoscritto? E non è significantissimo, che chi compra non è qui una persona qualunque, ma proprio un libraio? Il paragone si spiega invece assai bene ove si ammetta, che Doro libraio acquistò il diritto di diffondere lo scritto, di speculare sulla diffusione. Cosa del resto non nuova, perchè Cicerone diede incarico appunto ad Attico di far diffondere un suo lavoro. Nè credo che vi sia alcuno, che, dal punto di vista romano, dato un contratto di tal genere, possa negare al compratore il diritto di risarcimento de' danni contro il cedente, che favorisca la diffusione per opera d'altri. Del resto abbiamo perspicui esempi di vendite, che non possono ragionevolmente intendersi come relative al mero manoscritto. Svetonio [2] riferisce, che Pompilio Andronico vendette il suo opuscolo per 16000 sesterzi. Plinio Seniore, se-

(1) *De ben.* VII, 6, 1.
(2) *De gramm.* 8.

condo racconta il suo nipote [1], potè ricavare da' suoi commentari 40000 sesterzi. Sia pur vero, che in nessuno de' due casi è espressamente detto, che la vendita fu fatta ad un editore, ma le somme percepite sono tali, che il contratto non potea riferirsi ad un semplice manoscritto. È per me evidente, che somme così vistose erano sborsate per avere il diritto esclusivo di divulgare il manoscritto. E dopo ciò parmi inutile il disputare se in un epigramma di Marziale (XI, 108) debba leggersi *salve* più tosto che *solve* [2]. La risultanza di quanto venni esponendo mi par questa: che anche presso i Romani non manca del tutto la tutela dei diritti d'autore.

La cosa è diversa per la proprietà artistica nel senso tecnico che ora si suole attribuire a questa espressione. Già persino tra' più recenti scrittori appare evidente la incertezza di questo concetto: inutile quindi sperare di trovare una maggiore sicurezza presso i Romani. Fu da un recentissimo scrittore [3] affermato, che in definitiva la proprietà artistica dello scultore si confonde colla proprietà della statua, e che alienata questa cessa il diritto di riprodurla, ma non cessa il diritto d'impedire la riproduzione per parte dell'acquirente o di terzi. La vera proprietà artistica ha per oggetto non la sola statua o il

(1) *Epist.* III, 5, 17.

(2) Cfr. Marquardt *Vita priv.*, II, p. 501, nota 3.

(3) Bekker *sulla riforma del diritto del possesso. Ann. per la dogm.* XXX, p. 281 (p. 46 dell'estratto).

solo quadro, ma l'idea, che nella statua e nel quadro trova materiale espressione. Appunto perciò essa va al di là della statua, del quadro: importa la facoltà di riprodurre e d'impedire la riproduzione. Ora questo diritto così energico non può pensarsi se non in ordine ad un'arte veramente originale, ad un'idea, che nella sua essenza sia del pittore o dello scultore. Ma le condizioni dell'arte romana sono ben lungi dal favorire la formazione di un siffatto diritto. L'arte romana, noi lo vedemmo, è essenzialmente riproduzione di tipi notissimi, tolti alla tradizione greca. Come può ammettersi proprietà artistica in un ambiente, in cui la produzione artistica è semplicemente riproduzione?

La insufficienza della cultura artistica romana si appalesa viemmeglio nel modo con cui fu disciplinato l'acquisto della proprietà in caso di opera d'arte fatta con materia altrui. Lo scultore, che da un blocco di marmo altrui forma una statua, o la fonde con bronzo appartenente ad altri, il pittore, che dipinge sopra una tavola altrui, acquistano la proprietà dell'opera d'arte compiuta? La soluzione muove da diversi punti di vista per la scultura e per la pittura. In quella si parla di specificazione, in questa d'accessione.

Uno de' più geniali argomenti della teoria giuridica è certamente quello del c. d. acquisto di proprietà per via di specificazione. Vi ha specificazione ogni qual volta di un oggetto se ne forma un altro, *nova species, novam*

speciem facere. Il campo d'applicazione è larghissimo: dall'uva che si trasforma in vino, al vino e miele, che diventa *mulsum*, bevanda tutta speciale de' Romani; dall'albero, che viene ridotto in tavole, alle tavole, che si trasformano in nave, o in un oggetto di mobilio; dalla lana che diventa tessuto, al tessuto che diventa veste. Insomma vi è *nova species*, cosa nuova, tutte le volte, che secondo le idee comunemente ricevute nella vita pratica l'oggetto prodotto appartiene ad un altro ordine di cose. Niun dubbio, che la statua formata col marmo, col legno, coll'avorio, col bronzo, coll'argento, coll'oro altrui costituisca una *species nova.* Ora in ordine a questa trasformazione pare, che tutti i giuristi fossero d'accordo sopra un punto: sulla cessazione del dominio anteriore e sul sorgere di un nuovo dominio. Ma questo nuovo dominio a chi appartiene? Qui la soluzione si presentava scabrosa, e in ordine ad essa si divisero le due scuole giuridiche formatesi sul principio dell'impero. Ci riferisce Gaio (II, 79), che secondo i suoi maestri, i Sabiniani, doveva prevalere il principio sostanziale, epperò il dominio spettare a colui, che era proprietario dell'oggetto trasformato, della materia: *Quidquid ex re nostra fit nostrum est: sine materia nulla res effici potest.* I Proculiani per contro *eius esse rem putant qui fecerit* (fr. 7 § 7 *de a. r. d.* 41, 1). Quale fosse l'avviso prevalente prima della formazione delle due scuole non è facile determinare. I più fondandosi su ciò, che i Sabiniani rappresen-

tano il principio conservatore, vogliono, che predominasse appo gli antichi giuristi il principio sostanziale [1]. Sarebbe troppo naturale, che finchè il lavoro industriale non acquista rilevante importanza, prevalga il principio sostanziale. D'altra parte in quei tempi primitivi ciascun gruppo gentilizio viveva isolato economicamente, ed il capo avrebbe prodotto coll'aiuto de' suoi schiavi e de' suoi famigliari quanto occorreva a' suoi bisogni. Rarissimo dovrebbe essere stato il caso di lavori fatti su materiali altrui, onde sarebbe mancata una sufficiente occasione per derogare al principio sostanziale. Altri per contro [2] ritiene, che nell'epoca repubblicana abbia prevalso il principio della creazione. I Romani avrebbero sempre dato una maggiore importanza al *facere* che alla *materia*. Così le leggi e poscia i Senatusconsulti hanno preso nome dal proponente; le formole, le regole, le raccolte di formulari si denominavano dal loro autore (*stipulatio Aquiliana, regula Catoniana, leges Manilianae, actiones Hostilianae* e così via). Secondo le idee romane antiche la proprietà sarebbe adunque spettata a chi alla materia aveva dato forma ed impronta speciale. La prima opinione è certo da respingere, perchè è assurdo il parlare di isolamento economico delle famiglie, di produzione

(1) Cfr. Leist *Studi di dir. civ.* III, 162 sg.; Voigt *la produz. tecnica*, p. 646 [40]; Dankwardt *Economia e giurisprudenza*, I, p. 38; Czyhlarz *Cont. del Glück*, ed. it. p. 288 sg.

(2) Karlowa *St. del D. R.*, II, p. 428 sg.

limitata a' bisogni speciali di ogni famiglia, negli ultimi secoli della repubblica. Per noi è decisivo il fatto, che già Quinto Muzio Scevola, anteriore alle divisioni di scuole, attribuisce allo specificante la proprietà del prodotto, come ha rilevato il Voigt [1]. « Genera possessionum tot sunt, « quot et causae adquirendi eius, *quod nostrum non sit,* « velut.... pro suo, sicut in his quae,.... *ipsi, ut in* « *rerum natura essent, fecimus* ». L'errore fondamentale sta nel credere, che la lotta fra Sabiniani e Proculiani fosse lotta fra l'idea del capitale e quella del lavoro. In tal caso si spiegherebbe benissimo la posteriorità dell'idea Proculiana, in quanto la tutela del lavoro industriale può solo concepirsi in un'epoca di industria progredita ed affinata. Il vero è che anche il lavoro, cui i Proculiani attribuiscono la forza « di generare la proprietà, « nelle condizioni economiche dell'Impero Romano era « principalmente lavoro di schiavi, di modo che in questa « questione si trova di fronte capitale contro capitale, « capitale lavorato contro capitale lavorante » [2]. Questo erroneo concetto deriva dal volere per forza trasportare nel campo romano antitesi rispondenti alle nostre condizioni e non è piccola colpa di alcuni recenti cultori della storia del diritto romano di avere completamente snaturato la fisonomia di questa facendone una scienza

(1) Op. cit. p. 639 [33].

(2) Czyhlarz op. cit., p. 289; Cfr. Bechmann *Arch. per la prat. civ.* XLVII, p. 27 sg.

di metafisica sociologica, mentre dovrebbe essere severamente limitata all'indagine de' fatti positivi. Comunque sia la lotta fra le due scuole durò fino agli ultimi tempi, ne' quali Giustiniano accolse definitivamente un avviso intermedio, per cui allora soltanto la specificazione attribuisce all'autore la proprietà della *nova species* quando questa non si possa più ridurre alla sua pristina forma (§ 34, I. *de a. r. d.* 2, 1).

Questo svolgimento storico dell'istituto della specificazione mostra all' evidenza come il concetto artistico fosse ben lungi dall' esercitare sovr' esso una influenza qualunque. Se la ragione decisiva pei Proculiani fosse stata effettivamente il compenso al lavoro, allora soltanto si sarebbe dovuto ammettere l'acquisto della proprietà quando quel lavoro rappresentasse effettivamente l'attuazione di un qualche concetto, l'incorporazione di questo nella materia rude: quando insomma esso creasse effetvamente qualche cosa di nuovo. Invece i Proculiani attribuiscono la proprietà per qualunque genere di lavoro. Il lavoro puramente meccanico è posto a paro colle più ardite creazioni dell'arte. Il mestiere più vile è pareggiato all'arte più squisita. I Sabiniani tanto poco annettono importanza al lavoro artistico che senza distinzione di sorta attribuiscono la proprietà della *nova species* al padrone della materia. Lo scultore può avere scolpito la più splendida statua sopra un blocco di marmo altrui: la statua sarà sempre del proprietario del marmo. Persino

l'opinione intermedia accettata da Giustiniano è addirittura estranea a qualunque concetto d'arte, benchè antichi e moderni scrittori tentino sostenere il contrario. Se lo scultore trae una statua dal marmo, dal legno, dallo avorio, gli spetta la proprietà del lavoro artistico: se la statua è fatta coll'oro, coll'argento, col bronzo d'altri, è questi che diventa proprietario. Ora è logico questo divario? Può sostenersi in modo alcuno ispirato a criteri d'arte? (1) La conclusione può essere solo questa: che l'arte nella specificazione è confusa assolutamente col mestiere, col lavoro manuale. Una nuova prova da un canto della mancanza di un vero senso artistico, dall'altro della mancanza di una produzione veramente artistica, che s'imponesse esigendo un adeguato trattamento dal diritto.

Alla pittura tocca una diversa sorte. Il pittore, che dipinge sopra una tavola altrui è in condizioni diverse dello scultore, che s'avvale di materia altrui? Ad alcuni giuristi parve, che la pittura non potendo stare senza la tavola, dovessero qui applicarsi senz'altro i principî dell'accessione. « Quel che si scrive sulla carta mia, o si « dipinge sulla mia tavola, diventa tosto mio, scrive Paolo « (fr. 23 § 3 *de a. r. d.* 41, 1), benchè alcuni sieno d'altra « opinione a causa del pregio della pittura: ma è neces-

(1) Cfr. Ferrini *Materia e species* in Rend. dell'Ist. lombardo, Serie II, vol. XXIV, fasc. XIV, p. 5 (dell'estratto).

« sario che acceda a quella cosa senza la quale non può « esistere ». Gaio accetta l'avviso contrario (II, 78, fr. 9 § 2 *de a. r. d.* 41, 1), benchè confessi, che di questa differenza tra la pittura e la scrittura *vix idonea ratio redditur!* Giustiniano accettò questa soluzione parendogli ridicolo, che una pittura d'Apelle o di Parrasio potesse considerarsi come accessione *vilissimae tabulae!* Questa decisione parve strana a' commentatori: nè può far meraviglia vedendo come già Gaio fosse imbarazzato a darne ragione! Come, si disse, come è possibile partire dal presupposto, che tutti i pittori abbiano il valore d'Apelle e di Parrasio? E come si può fare tanto assegnamento sul valore artistico della pittura, mentre si rifiuta di attribuirne al valore letterario di ciò che per avventura si scriva su carta altrui? Un carme d'Orazio, de' versi di Virgilio, una pagina di Tacito scritta sopra carta altrui renderanno proprietario il padrone della carta? Io non voglio tediarvi discorrendo più oltre della differenza fra pittura e scrittura: ma non posso a meno di far rilevare come Gaio e Giustiniano implicitamente abbandonino il punto di vista dell'accessione per seguire quello della specificazione. La tavola non esiste più: esiste una tavola dipinta, un quadro, che secondo le idee comunemente ricevute è una cosa assolutamente diversa dalla tavola. Il punto di vista dell'accessione può reggere quando si tratti di pitture murali: in tal caso il proprietario della parete è pur proprietario della pittura,

perchè questa non può stare senza quella e d'altra parte non si può attribuire al pittore la proprietà della parete. Ma la pittura su tavola costituisce una vera e propria trasformazione della tavola. La sproporzione tra il valore del dipinto e quello della tavola ha fatto impressione sui giuristi, e li ha messi sulla buona via. Forse non è rimasta estranea quella certa preferenza, cui accennai, che i Romani ebbero sempre per la pittura di fronte alla scultura. Questo è certo, che Giustiniano passò sopra ogni difficoltà e decise a favore del pittore. Ma qui abbiamo la riprova come il concetto artistico sia stato estraneo a tutte le varie opinioni in tema di specificazione. Giustiniano, che pel pregio della pittura si lasciò trascinare a considerarla come cosa principale di fronte alla tavola, come non pensò che la logica avrebbe voluto, che la forma data dallo scultore ad una materia riducibile nel pristino stato doveva anche prevaler su questa, come la pittura prevale sulla tavola? Non solo non si può ammettere un diverso trattamento per una stessa opera d'arte fusa in metallo o modellata in creta o tagliata sulla pietra, ma nemmeno fra questa e un'opera eseguita sulla tavola.

Questo rapido viaggio a traverso la legislazione artistica di Roma ci mostra come la scienza romana siasi pur essa affaticata attorno a' travagliosi problemi, che tuttora formano oggetto di studio pei nostri giuristi. Che essa abbia in questo campo raccolto larga messe d'allori non oserei dire. Un illustre scrittore, tanto

benemerito del rifiorimento degli studi romanistici, il prof. Buonamici, in una sua dotta scrittura « sopra alcune applicazioni di principî giuridici alle scoperte dell'arte » (1) afferma, che anche in questa cerchia i Romani furono « creatori d'ogni criterio giuridico ». Modesto cultore del diritto romano non posso sottoscrivere all'asserto del venerato maestro. Le condizioni dell'arte in Roma non potevano permettere, che si venisse formando una disciplina giuridica rispondente alle esigenze di un'arte originale e creatrice. Onde le incertezze in cui vedemmo dibattersi le scuole, la confusione del lavoro artistico col lavoro manuale, l'incompleto riconoscimento e la insufficiente protezioue delle ragioni dell'arte. Ma ciò non toglie importanza a tutta quella parte del diritto romano, che alle arti si riferisce. Un popolo eminentemente fornito del senso giuridico non poteva non lasciare traccie notevoli anche in questo campo: tant'è che nel diritto romano sono i germi, che vennero sviluppandosi nella scienza moderna. Chi voglia rimproverare alla scienza romana la mancanza di soluzioni logiche, precise, esaurienti di tutti i gravi problemi del diritto artistico, si guardi attorno e vegga se la scienza e la legislazione dei tempi moderni hanno in proposito esaurito il loro còmpito, se hanno detta l'ultima parola. Giudicando senza

(1) Nel volume pel giubileo del prof. Serafini, p. 355 sg.

preconcetti, mi pare che ne siamo ben lungi. — Sulla distinzione fra arti liberali e non liberali tace la legislazione: la scuola e la pratica nuotano nell'incertezza delle idee vaghe e della rettorica parolaia. Così taluno qualifica la distinzione come un'eresia economica [1], od esclama, che il mondo moderno ha reso libero ed onora in egual grado qualunque lavoro [2], mentre altri affermano, che le ragioni le quali determinarono gli antichi a porre in più alto luogo quelle professioni, che debbono astrarre da ogni movente mercenario, sussisteranno finchè sussisterà l'uomo [3]. Sul demanio artistico furono più volte presentati disegni di leggi al Parlamento, ma, mentre in Francia, bene o male, la questione fu definitivamente sciolta colla legge 30 Marzo 1887 e coi decreti del 3 Gennaio 1889, in Italia la soluzione si fa sempre attendere, nè dà speranza di presto vederla la poca serietà con cui se ne scrive. Tanto poco seria è la discussione, che in un recente ponderoso lavoro di uno scrittore che va per la maggiore, e che occupa un'alta posizione nella magistratura amministrativa, la importanza del tema è fondato sul ragguardevole numero di forestieri, che le opere d'arte richiamano in Italia [4]. — Sulla proprietà artistica, benchè sag-

(1) Ihering *Lo scopo nel diritto*, I, p. 105 sg.
(2) Riehl *il lavoro tedesco*, 3.ª ed., p. 27 cit. dal Löwenfeld.
(3) Löwenfeld op. cit., p. 467.
(4) Giorgi *la dottrina delle persone giuridiche*, III, p. 404.

giamente disciplinata dalle moderne leggi, le dispute scientifiche, anzi che scemare, crescono: basta rammentare gli ultimi lavori dello Jhering, del Kohler, del Bekker. — È solo in tema di specificazione, che si può dire raggiunto un accordo nei punti sostanziali. Come il codice Napoleone, come l'italiano, così, per parlare delle più recenti opere legislative, il codice spagnuolo del 1889 (art. 377), ed il progetto di codice civile germanico danno al pregio artistico la prevalenza sulla materia.

Di fronte a questo stato di cose, qual meraviglia se la scienza e la pratica di un popolo, specialmente dedito alla guerra ed alle cure della cosa pubblica, non raggiunsero la meta in questo campo? A mio avviso anzi si ha qui una riprova di ciò che forma il pregio più sicuro della giurisprudenza romana, della perfetta rispondenza di essa a' rapporti concreti della vita. Dove mancava la vera vita dell' arte non poteva svolgersi il diritto artistico. A questo dovrebbero por mente coloro, che tuttodì muovono doglianze contro quella che chiamano anticaglia romana. Questo dovrebbe ponderare qualcuno (1), che, proprio di questi giorni, ha, mi si permetta, con poca serietà ripetuto le ripetizioni francesi di vecchie accuse contro il diritto romano e

(1) Morselli nella *Prefaz.* allo scritto del Morasso *L'evoluzione del diritto.* Torino, 1893.

più contro i romanisti, dipingendoli come degenerati ammiratori di istituzioni fossilizzate e nemici dichiarati di non so che metodo sociologico. Non è questa l'ora per le polemiche: e del resto non ne franca la spesa. Posso solo con sicurezza affermare, che se questi critici portassero nello studio della loro scienza quella precisione scrupolosa di metodo, di cui può a buon diritto vantarsi la moderna scuola romanistica, questo almeno imparerebbero, a tenersi modestamente nella cerchia de' loro studi senza trinciare giudizi a vanvera sull' universo scibile. — Romanista per inclinazione e per professione, ma alieno da qualunque feticismo, che è la rovina della scienza, sono profondamente convinto, che le istituzioni romane, giuridiche o non giuridiche, e specialmente la lingua de' nostri padri antichi, debbano in Italia conoscersi, studiarsi, coltivarsi con reverente amore. Non fosse altro, e a parte la necessità indiscutibile di non ignorare la storia nostra, si avrebbe in questo ambiente d'egoismo, di fiacchezza e peggio, come confortante esempio da additare a voi, o giovani, che entrate nella vita, un popolo di carattere ferreo, simbolo del quale sono sempre state la grandezza della patria, il rispetto della legge.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00004 6942